

Del Prato, María Paula

La estética tardía de Mauricio Kartun en el marco de la dramaturgia porteña contemporánea: Un abordaje socio-semiótico

VII Jornadas de Sociología de la UNLP

5 al 7 de diciembre de 2012

CITA SUGERIDA:

*Del Prato, M. P. (2012) La estética tardía de Mauricio Kartun en el marco de la dramaturgia porteña contemporánea: Un abordaje socio-semiótico [en línea]. VII Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2012, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1822/ev.1822.pdf*

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

VII Jornadas de Sociología de la UNLP

Mesa 39: Sociología y literatura

Expositor: María Paula Del Prato

Unidad académica: Centro de Investigaciones de las Facultad de Filosofía y

Humanidades – Universidad Nacional de Córdoba

Correo electrónico: mariapauladelprato@gmail.com

**Título de la ponencia: La estética tardía de Mauricio Kartun en el marco de la
dramaturgia porteña contemporánea. Un abordaje socio-semiótico.**

Tanto por su prolífica producción dramática como por su incesante tarea docente, el dramaturgo, pedagogo, y hoy también director, Mauricio Kartun (1946 – San Martín) se ha consolidado en una posición central dentro del sistema teatral porteño¹ de principios del siglo XXI. Su quehacer y constancia en el medio, la publicación de sus obras, los premios recibidos, los centenares de alumnos y centenares de públicos, su presencia en la cartelera oficial e independiente, la atención brindada por los críticos, resultan un grupo de factores que contribuyen a explicar la centralidad e importancia de su figura que cuenta ya con una trayectoria de casi 40 años.

Sin embargo, la obra tardía de Mauricio Kartun y las variantes poéticas implementadas en el último período no han sido aún objeto de estudios exhaustivos. Es por ello que en este trabajo nos interesa estudiar dos de sus últimas obras: *El niño Argentino* (2006) y *Ala de criados* (2008), en las que observamos un cambio significativo en la estética del autor. Evidenciarían este cambio la presencia de rasgos tales como: la incorporación de recursos propios de la lírica, la reflexión meta-poética, la meta-teatralidad, la inclusión de referencias intertextuales e interdiscursivas, y el énfasis en la metáfora. Frente a estas transformaciones, nos preguntamos qué pudo motivarlos, qué intencionalidad es posible leer en la incorporación de esta serie de estrategias por parte del autor, dónde se concentra la producción de sentidos en estas obras del último período. A partir de estos interrogantes nos proponemos caracterizar brevemente esta nueva fase en la poética de Mauricio Kartun y, de manera especial, tratar de encontrar razones que nos permitan explicar estos cambios.

¹ Utilizamos la denominación "porteño" para referirnos a la ciudad de Buenos Aires y zonas inmediatamente aledañas que comprenden el epicentro de la producción teatral Argentina al día de hoy.

Con este objetivo recurrimos a la propuesta de los Dres. Costa y Mozejko, y particularmente a la categoría de *lugar social*. Esta categoría se construye en función de una serie de factores relacionados:

1) las “propiedades y recursos eficientes” con que un sujeto cuenta para actuar (recursos económicos, sociales, intelectuales, etc.).

2) el sistema de relaciones en que inscribe su hacer.

3) la capacidad del sujeto de usar con eficiencia sus propiedades y recursos, 4) las orientaciones del hacer generados en aprendizajes incorporados y experiencias.

5) el tiempo y espacio de las acciones, y 6) los posibles cambios de su lugar social, es decir, su trayectoria.

Esta noción nos permite ponderar, entre otras cosas, los aprendizajes incorporados, las experiencias vividas, las habilidades adquiridas por el sujeto (concepto de *habitus* de Bourdieu) que generan predisposiciones y orientaciones a mirar, pensar, valorar, actuar más de ciertas maneras que de otras (Costa y Mozejko: 2002, 26), lo que resulta pertinente en la explicación de las opciones realizadas en la elaboración de un texto. Será nuestro objetivo, para esta instancia en particular, presentar el lugar social -atendiendo a todos los elementos antes señalados- en que se ubica Mauricio Kartun, como un acercamiento hacia una respuesta satisfactoria a los interrogantes antes formulados.

Mauricio Kartun proviene de una familia de clase trabajadora del interior de Buenos Aires, más precisamente de la ciudad de San Martín (partido de San Martín). De madre ama de casa y padre verdulero, durante el auge del peronismo éste llegará ser propietario de un puesto en el Mercado de Abasto. Esta configuración inicial entendemos condiciona la práctica del agente, en tanto establece un horizonte de posibilidades dentro de la cual el agente social -Kartun en este caso- podrá operar una serie elecciones de entre el abanico disponible. Este “espacio de posibles” (Costa y Mozejko, 2010: 27) funciona no sólo como una limitación de la acción, sino como una marca en la subjetividad, una orientación que inclina o favorece la elección de ciertas opciones por sobre otras.

Si tenemos en cuenta estos elementos, el caso de Mauricio Kartun adquiere una relevancia singular. Ya que, en base a lo expuesto, podemos aseverar que el ambiente familiar y medio en que Kartun se desenvuelve durante los primeros años de su vida no posee vínculos fuertes con la academia ni la alta cultura, ni tampoco con el medio profesional. Inferimos, entonces, a partir de estas condiciones sociales de origen que la escritura dramática

profesional no se encontraba dentro de su horizonte de posibilidades inicial, sin embargo por medio de la gestión de sus competencias distintivas podrá ir ampliando su espacio de posibles.

La lectura y escritura serán opciones que se configurarán como recursos fundamentales para el logro de este cambio de perspectivas. Ante el rol tradicional del hijo varón en una familia trabajadora de sucesor del negocio familiar, del desarrollo de competencias para el comercio y consecución de dinero, Kartun se inclina por la lectura. A partir del descubrimiento de una librería cercana a su casa, el mundo de la literatura se transformará en una vía de emancipación y formación para el dramaturgo. La opción distintiva por la práctica de lectura se conformará en un recurso eficiente, en tanto permite el desarrollo de una actividad práctica que será la que caracterice la identidad social de Kartun por el resto de su vida: la escritura.

La única educación formal que recibirá el autor será la escuela media, sin embargo desde allí, completará su formación en otros círculos, de manera autónoma y autodidacta. Contrapuesta a la ausencia de estímulos familiares para la escritura y una escueta educación formal, la lectura será el pilar más importante para la generación de una competencia singular para la escritura de ficción. La primera evidencia clara para Mauricio Kartun de que esta capacidad podría utilizarse como un recurso eficiente en su trayectoria será la obtención de un premio de narrativa a los 17 años. En adelante, la escritura será entendida como una profesión para Kartun y éste optará por esta práctica como estrategia para singularizarse y destacarse socialmente.

En este punto es pertinente preguntarse qué lleva al autor a elegir la escritura dramática por sobre la narrativa o la lírica, sobretodo si tenemos en cuenta que la formación que sus lecturas le proveyeron fue eminentemente narrativa.² Pues bien, si volvemos sobre el concepto de orientación y consideramos la familiaridad y proximidad del autor con el peronismo, en razón del estrato social de origen y la época en que el dramaturgo nació, encontramos razones que podrían evidenciar una *inclinación* por la militancia política, que se hará efectiva durante los años '60 en las filas del peronismo de izquierda.

Consecuentemente, entendemos que la estética realista crítica del teatro argentino de finales de los años cincuenta y principios de la década del sesenta opere como una forma de articulación coherente entre las preocupaciones de orden político y estético. El llamado

² "Bicho raro: tímido y fantasioso. En una ecléctica librería de barrio -la Mickey- encontré la manera de protegerme del mundo: mirarlo sólo a través de las páginas de un libro. Verne, Salgari, Dickens, Defoe, Twain, Melville, y de golpe, abombadores como un cachetazo en cada oreja, Horacio Quiroga y Roberto Arlt." (Las cursivas son nuestras, fragmento tomado de la autobiografía que ofrece la página Web de ARGENTORES: http://www.autores.org.ar/mkartun/bio/los_50.htm)

Nuevo Teatro, proveniente de la propuesta brechtiana, considera que el arte debe estar al servicio de la liberación de las clases oprimidas y que debe representar la realidad de manera que el receptor pueda identificarse con lo que se expone y captar el mensaje que se intenta transmitirle. La función política del arte se antepone a la dimensión estética, proponiendo un método de producción dramático donde la escritura ocupaba un rol fundamental (Pellettieri, 2003).

De este modo, Kartun se acerca al ambiente teatral, estudia dirección y actuación por esos años y escribe sus primeras tres obras que responde a esta estética “realista crítica”³, de temática social y que se apoya sobre una concepción comunicacional del teatro. Esto será principalmente en la primera mitad de la década del setenta, estas obras son *Civilización o barbarie?* (1973), *Gente muy así* (1976) y *El hambre da para todo* (1978). La militancia política y la producción dramática de este período le permitirán desarrollar una competencia escrituraria en la poética realista y lo vinculará a figuras tales como Juan Carlos Gené, Roberto Cossa, Ricardo Halac, entre otros, que si bien en esos años están emergiendo en el sistema de relaciones teatrales, en el ciclo siguiente serán centrales.

La dictadura produce un corte en el quehacer artístico y un detenimiento en la actividad cultural en general, en este período Kartun tomará la decisión de formarse en dramaturgia con Ricardo Monti. Monti es una figura perteneciente al grupo de los realistas de los años '60, pero es de los creadores más rebeldes y revolucionarios de esta estética. El taller dictador por Monti será una bisagra en la práctica dramática kartuniana, proveyéndole para el resto de su trayectoria una profundidad y una flexibilidad singulares a su manejo de la poética realista, lo que le permitirá a Kartun distinguirse del resto de los escritores que cultivan esa misma estética.

Con la llegada de la década del '80, el decaimiento de la dictadura permite el lento resurgimiento de la actividad. Epítome de ese proceso es el ciclo Teatro Abierto de 1981:

La idea de veintidós autores, unidos al mismo número de directores, gran cantidad de actores, escenógrafos, músicos, técnicos que pondrían en escena veintidós espectáculos sin percibir remuneración alguna «para atraer al público y demostrar así la vitalidad del teatro argentino (...)» se concretó el 28 de julio en el Teatro del Picadero. La madrugada del 5 al 6 de agosto se produjo el incendio del teatro y a partir de allí, la causa de Teatro Abierto se convirtió en la de, prácticamente, todo el campo intelectual. (1992: 6)

Los autores que formaron parte de este ciclo fueron, entre otros: Ricardo Halac, Aída Bortnik, Roberto Cossa, Carlos Gorostiza, Carlos Somigaglia, Mauricio Kartun, Sergio

³ PELLETTIERI, Osvaldo (2003): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires Vol. 4*. Galerna, Buenos Aires.

de Cecco, Griselda Gambaro, Eduardo Rovner, Ricardo Monti, Juan Carlos Gené. En su gran mayoría, estos creadores comenzaron a trabajar y exponer sus obras en la década del sesenta de la mano del realismo, a excepción de Gambaro y Pavlovsky, que fueron cultores de una poética de neo-vanguardia; sin embargo para esta nueva fase se acercaron a la poética de tono realista.

A raíz del momento histórico particular en que se inscribieron estas producciones, es comprensible entender que la búsqueda realista cumplía con la necesidad de expresión y denuncia que reclamaban las circunstancias luego de años de censura y persecución. Tanto los espectadores como los creadores buscaron espacios de liberación y de expresión, configurándose una como factor fundamental la noción de *compromiso*. El compromiso político era el que impulsaba a la creación artística y que tenía como último fin la denuncia. En este sentido, se hace explicable la opción por el realismo, por la que se inclinaron muchos creadores en estos años, y la progresiva centralidad que sus cultores fueron adquiriendo paulatinamente en la red de relaciones teatrales.

En este contexto, Mauricio Kartun pudo poner en valor los recursos generados en el pasado: su competencia de escritura realista, los vínculos con los escritores realistas y su compromiso político expresado por medio de la militancia política. En 1982 gana el premio del segundo ciclo del Teatro Abierto con la obra *La casita de mis viejos*, que significará el primer paso hacia una reconfiguración de su identidad social en el campo teatral porteño de esos años. Las otras dos obras que produjo en este período serán un éxito de crítica y de público, la estética realista y sencilla, pero renovada por recursos de punto de vista y perspectiva, será bien receptada por el público. La opción por el realismo lo alejará de las creaciones de un grupo de “jóvenes” artistas que estaban haciendo sus primeras incursiones en el campo teatral en este mismo período. Este *nuevo teatro* fue denominado “teatro joven”⁴ y se caracterizó por nuclear a cientos de creadores provenientes de diferentes disciplinas y orientaciones estéticas, en virtud de una búsqueda que conjugó eminentemente la experimentación escénica con la mezcla de géneros.

Kartun no se filia con estas nuevas estéticas, sino que permanece en las filas del realismo, aunque con un toque singular. Para finales de los años '80, la con la desaparición del “gran enemigo común” que significó la dictadura, la necesidad de denuncia se fue desvaneciendo y la estética realista perdiendo su fuerza y su interés. La apertura del país al

⁴ “La reinstauración de la democracia en 1983, luego de los tenebrosos años de la dictadura militar, y la resignificación del encuentro entre arte y política, realizada por los distintos ciclos de Teatro Abierto, dieron origen al surgimiento de grupos actorales de autogestión, independientes e itinerantes, formados institucionalmente, que recibieron el cuestionado (y cuestionable) nombre de Teatro Joven”. (Trastoy, 1991: 93)

mundo permitió la llegada de las propuestas artísticas novedosas de Europa y Estados Unidos, lo que, a la par del afianzamiento de la crítica académica y la difusión de las formas experimentales de trabajo teatral, generó un fuerte cuestionamiento del realismo.

Las críticas se dejaron sentir en la producción de diversos autores, que decidieron transitar hacia una estética de hibridación con otras corrientes. En este grupo incluye Osvaldo Pellettieri, en su artículo “Nuevas tendencias en el teatro argentino”, a la obra *El partener* (1988) de Kartun, la cual entrelaza el realismo con formas del teatro tradicional argentino, como el Sainete tragicómico. Esta obra le permite mantenerse a una distancia considerable de las críticas que se le realizaron al realismo, pero a la vez, mantiene una marcada distancia con la estética experimental.

Esta estrategia, que ubica a Kartun en una medianía orientada hacia el realismo, será recurrente en la trayectoria del autor y funcionará como uno de los factores determinantes de su permanencia en el campo. Esto se explica en razón de que le permite mantener el vínculo con el público, que hasta el día de hoy se acerca mucho más masivamente a las obras de estilo realista (este fenómeno se ve intensificado con el desarrollo de lo que hoy se conoce como circuito comercial), y a la vez, le permite poner en funcionamiento ciertos recursos estilísticos que son valorados positivamente por los otros agentes del sistema de producción (que son quienes evalúan y contribuyen a la administración de los recursos considerados valiosos al interior misma red de relaciones de la que forman parte).

De este modo, Kartun ha gestionado hasta aquí una posición destacada en el ámbito teatral, gracias a su opción por el realismo, por su trayectoria de militancia y manifiesto compromiso político –opciones que se vieron favorecidas por una orientación subjetiva particular-, y por los vínculos generados durante los años '60 con aquellas figuras que llegarán a ubicarse en posiciones dominantes en el sistema de relaciones teatrales porteño en las últimas décadas del siglo XX.

Con la llegada de los años '90, ya con un cierto grado de visibilidad, obras en cartel, premios ganados, Kartun se dedicará a capitalizar y acrecentar los recursos eficientes que posee. Para ello, por una parte se dedicará al trabajo por encargo, la docencia y las creaciones en coparticipación.

En el ámbito teatral el ser convocado por los espacios oficiales de producción, como el Teatro Cervantes o San Martín en Buenos Aires, es un factor de legitimación altamente valorado. Es de singular importancia tener en cuenta que estas instituciones, durante este período se encontraban al mando de muchas de las figuras del grupo de los realistas del sesenta, que habían comenzado a ocupar los espacios de producción y promoción teatral

oficiales desde finales de los años '80. Los vínculos ya señalados, aún más afianzados a esta altura, entre esas figuras y Mauricio Kartun, entendemos favorecieron el recorrido del dramaturgo por estos espacios. Esta actividad lo llevará a la rescritura de obras clásicas principalmente realistas.

Paralelamente, Kartun desarrollará (desde 1983, pero con un incremento exponencial en estos años) otra de las prácticas singulares que caracterizará y definirá su identidad social hasta la actualidad: la docencia (al punto que hoy es apodado “el maestro”). Del mismo modo que muchos otros dramaturgos y creadores en este período, se dedicará al dictado de clases, tanto en ámbitos privados como oficiales: el instituto municipal del Teatro San Martín o las universidades de Tandil y el Centro. Formarán parte de sus talleres un grupo de jóvenes escritores que se destacarán durante el próximo período y que al día de hoy son centrales en la red de relaciones del sistema teatral porteño. Entre ellos podemos nombrar a: Rafael Spregelburd, Daniel Veronese, Patricia Zangaro, Marta Degracia, Adriana Genta, Nora Rodriguez, Lucía Laragione, Susana Gutierrez Posse, Marcelo Bertuccio, Pedro Sedlinsky, Alejandro Tantanián, Jorge Leyes, Mauricio Dayub, Federico León, Bernardo Cappa, Ignacio Apolo, Patricia Suarez, Ariel Barchilón, Lautaro Vilo.

La docencia le aporta a Kartun un contacto fluido y constante con lo que será la estética que se impondrá durante el final del siglo XX y principio del siglo XXI. Este conocimiento se tornará un recurso valioso para futuras etapas de su carrera. Además, que el reconocimiento académico validará su recorrido de formación autodidacta y legitimará su actividad docente privada.

La tercera actividad que embarga a Kartun durante los años '90 será el trabajo en colaboración, esto es la participación en proyectos de otros dramaturgos. Estas obras lo mantienen en contacto con actores y dramaturgos situados en el centro del campo teatral de la época: Roberto Cossa, Claudio Gallardou, Ricardo Halac, Ulises Dumond, entre otros.

A mediados de la década del '90, un movimiento de autores dramáticos comienza a llamar la atención sobre lo que es hoy en día es conocido como “la vuelta al texto”, ya que este último había sido denostado por las corrientes experimentales finales de los '80, produciéndose una merma en el número de obras producidas a partir de textos dramáticos en sentido más tradicional. Por consiguiente, “La vuelta al texto” es considerada por muchos teóricos como un rasgo destacado de la configuración del ámbito teatral en los años '90.

La refundación de la práctica escrituraria y de la figura del dramaturgo en el medio de producción teatral fue llevada a cabo por un grupo de autores jóvenes conocidos bajo el

mote de “nueva dramaturgia”⁵. Éste estuvo conformado por un conjunto disímil de dramaturgos que acordaron en el ejercicio de la escritura dramática en vínculo constante y multidireccional con la escena, que compartieron espacios de formación y que combinaron los roles de dramaturgo, director y docente. María Silvina Persino observa en este grupo una inclinación estética “que suele desentenderse del contexto social y político como referente fundamental, y que está signada por la fragmentación, la presentación de personajes sin verosimilitud realista y los sentidos múltiples (...)” (2003: 230). Persino agrega como característica singular de estos autores, la de ser identificados como “teatristas”, es decir que no están únicamente ligados a la escritura dramática, sino que se ocupan de la dirección y montado de sus propias obras continuando el proceso de escritura desde el trabajo escénico.

El “Caraja-ji”, grupo de creación dramática conformado por un conjunto variado de autores tetrales, es considerada como el mayor exponente del surgimiento y progresivo afianzamiento de “la nueva dramaturgia”. Esta agrupación se forma en el año 1995 por convocatoria del Teatro Municipal San Martín para conformar un taller de dramaturgia, con la intención de llevar adelante la escritura de una serie de obras para ser montadas en ese teatro posteriormente, proyecto que no se pudo llevar a término. Sin embargo, el abortado proyecto devino en la publicación de una antología de obras llamada *La desintegración* (1996). Los autores pertenecientes a este grupo fueron: Carmen Arrieta, Alejandro Tantanián, Rafael Spregelburd, Alejandro Robino, Javier Daulte, Alejandro Zingman, Jorge Leyes e Ignacio Apolo.

Osvaldo Pellettieri, en busca de las características estéticas de este conjunto de obras señala que “Ese teatro de la desintegración es, a nuestro juicio, dentro de nuestro sistema teatral la continuidad estético-ideológica del absurdo, como éste, a su vez, era la continuidad de la tradición irracionalista pesimista del grotesco” (Pellettieri, 2000: 22).

Es importante notar que el momento histórico y social de la Argentina en los noventa es profundamente diferente al de la década del ochenta. A este respecto Irazábal (2004: 40) cita a Grüner:

La globalización capitalista posmoderna, con sus secuelas de segmentación laboral, desvinculación de los individuos respecto del proceso de producción directa, comprensión de las dimensiones espacio temporales o desdibujamiento de la

⁵ También denominado “nueva dramaturgia”, “joven dramaturgia”, “dramaturgia emergente” o “teatro de la desintegración”. Es pertinente aclarar, entonces, que la nominación “nueva dramaturgia” es tomada con fines pedagógicos principalmente, para poder aprehender la complejidad del sistema de relaciones en el que se inscribe la práctica teatral porteña y jerarquizar la elección que significa este modo de creación de entre otros, principalmente en oposición a la dramaturgia del actor.

realidad material y virtual por medio de las nuevas tecnologías comunicacionales [...] produciría [...] una dispersión y fragmentación no sólo del sentido sino de las identidades mismas: ya no hay, por ejemplo, “clases” y “naciones”, [...] sino a lo sumo colectivos más o menos aleatorios y de límites borrosos en permanente proceso de redefinición [...]

Estas transformaciones, que podemos decir se dan a nivel epistémico en nuestra sociedad, tienen un impacto directo en todos los niveles y prácticas, entre ellas las teatrales. Los regímenes de visibilidad y aceptabilidad (Angenot, 1998: 21) han cambiado, la renovación de la escritura dramática patentiza estas transformaciones. El realismo como modelo de producción, si bien se mantiene vigente en este período, se vincula cada vez más a circuitos comerciales, en los cuáles la estética trabajada asume las formas televisivas. En los circuitos de teatro alternativo o “independiente”⁶, no oficial ni comercial, el realismo como estética fue fuertemente criticado y denostado. La nueva dramaturgia propondrá en remplazo una estética de disrupción, donde la forma colapsa, se deconstruye, la meta-teatralidad de se hace evidente, se cuestiona la centralidad de la palabra, del logos como fundamento de creación de la escena, la búsqueda se entabla por medio del cuestionamiento de lo real y por consiguiente, de la mimesis y la representación.

Este tipo de teatro que cruza lo privado con lo público, lo íntimo con lo social, se caracteriza por una fuerte reflexión sobre la forma estética y sus procedimientos significativos. Esta autorreflexión teatral sobre su propia forma de representación se encuentra derivada implícitamente a un tema social: lo que se presenta a nuestros sentidos como lo real es una construcción ficcional. (Sequeria-Del prato, 2010: 274)

Estos cambios harán mella en la producción dramática de Kartun, sobre todo si tenemos en cuenta que la crítica del realismo lo interpela fuertemente, ya que la poética por la que ha optado desde el comienzo de su carrera es la realista. Hacia el final de la década del noventa, Kartun vuelve a escribir y el fruto de ese trabajo serán tres obras de formato más breve, con menor cantidad de personajes (un monólogo, dos y tres personajes) que podríamos pensar como obras de estudio y transición: *Desde la lona* (1997), *Rápido Nocturno, aire de foxtrot* (1998) y *Como un puñal en las carnes* (1998). Estas obras aún se mantiene dentro de la estética realista pero se intensifica la búsqueda por un trabajo con el lenguaje singular, que ya había comenzado con *El partener*, aunque la temática posee un tono más íntimo y subjetivo particular que sus producciones anteriores, la historia se puntualiza sobre la

⁶ No en el sentido que tomó este sintagma en los años 50, sino como se lo entiende hoy, un circuito alternativo al oficial y al comercial, de gestión parcialmente privada.

experiencia de un grupo reducido de personajes, experiencias “micropolíticas” (2002) podríamos decir siguiendo la propuesta de Jorge Dubatti.

De todas maneras, la permanencia en el realismo le permite acordar con la estética promovida por los organismos oficiales, por una parte, y con el público, por otra, que sigue un recorrido independiente del que proponen los creadores desde sistema teatral, manteniendo su predilección por este tipo de estética, que se traduce en los números de las boleterías.

Sin embargo, el afianzamiento de figuras como Sprégelburd o Tantanián en el campo, habilita una disputa en un nivel de paridad con Kartun por los mismos recursos eficientes (premios, distinciones, publicaciones, espacios de promoción y gestión). Tomemos como ejemplo el hecho de que *La modestia* de R. Sprégelburd en 2000 gana el prestigioso premio *Teatro del Mundo*⁷, el mismo que Kartun no ha ganado aún, y que no ganará por una obra original suya hasta el año 2004 con *La maddonita*.

La maddonita, será para nosotros una obra bisagra, que anunciará el cambio más radical que se haya dado en la estética de este dramaturgo desde el comienzo de su carrera, y cuyo motivo estamos justamente tratando de comprender y explicar.

Obra estrenada en 2003, será la primera obra escrita, dirigida y montada por Mauricio Kartun. Esta opción es particularmente significativa porque implica un cambio en el rol artístico, que lo aleja de la figura del dramaturgo clásico y lo acerca a la del “teatrista” posmoderno. Temáticamente la obra sigue en la línea del realismo micropoético que se evidenció en sus tres obras anteriores, pero en este caso se pone de relieve una dimensión metafórica, que sería impensable en el realismo clásico y que pone de relieve, una voluntad de referir a algo más allá de lo que en superficie aparece en la escena. Este recurso estético ha sido utilizado por Kartun en el pasado, pero de formas más evidentes y en las últimas obras había sido abandonado. La opción por la metáfora, lo aleja de los nuevos dramaturgos quienes reniegan de ella y de la simbología en general, considerando que los objetos están dispuestos en la escena por su materialidad y superficialidad, y no en *representación* de algo más.

La maddonita, explora la dimensión metafórica de la representación por medio de la fotografía, señalando la imposibilidad del reflejo idéntico, haciendo evidente que la realidad capturada por la imagen es parcial y dependerá de la subjetividad del que la mire para

⁷ El Premio Teatro del Mundo es una distinción que otorga el Área de Historia y Teoría Teatral del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la UBA. El Jurado está integrado por investigadores y críticos teatrales que trabajan en la UBA y especialistas invitados. El Premio se diferencia de otras distinciones porque incluye Trabajos Destacados (no menciones) y un Premio Mayor en cada Rubro. Entre los rubros originales se destacan Adaptación, Espectáculos Extranjeros, Traducción, Ensayística, Labor en Edición, Revistas, Fotografía Teatral, Diseño de Títeres, Objetos y Mecanismos Escénicos, Teatro para Niños, así como Premios Especiales Teatro en la Patagonia y Teatro en Córdoba (que se empieza a entregar este año).

completar su sentido. Esta metáfora, refiere, a su vez, a una concepción del arte y del teatro que es la que practica y defiende Kartun. Las opciones por la estética de corte realista, la metáfora, temática micropoética y la reflexión meta-teatral en segundo grado, serán opciones que le permitirán seguir manteniendo el visto bueno del público, y a la vez de los medios académicos y de legitimación del sistema teatral, que entendían positivamente estos rasgos estéticos en la producción vigente. Esas opciones se traducirán en un centenar de premios, reconocimientos, una temporada de casi cuatro años, viajes por diferentes países, reposicionando a Kartun aún más cerca del centro del sistema teatral argentino.

Ahora bien, en el año 2006 Kartun estrena, en su segunda obra como director, un texto con el que venía trabajando desde finales de 1999, principios del 2000: *El niño argentino*. Este texto dramático puede ser pensado como el más radicalmente diferente de toda la obra del dramaturgo. En él opta por una poética no realista, en tono paródico, escrito íntegramente en verso endecasílabo, referido al pasado histórico argentino (al Centenario). Aparecen en esta obra una intensificación de la dimensión metafórica extremada hasta lo simbólico, al punto que uno de los tres personajes que conforman la escena es una vaca (personificada por una actriz) de nombre Aurora. La meta-teatralidad aparece en este caso ya no como una dimensión a desprender de la interpretación segunda del material dramático, sino que forma parte de las acciones mismas de la obra: se funda una República de mentira con un telón de utilería que es le es birlado a una compañía teatral que viaja en el mismo barco. Los recursos intertextuales se intensifican, más aún si pensamos en una dimensión paródica: el texto alude de forma constante a la *Oda a los ganados y a las mieses* de Leopoldo Lugones y a otros textos fundantes de la literatura erudita argentina de principio de siglo. Pero contrasta esta referencia con el uso del endecasílabo característico de la gauchesca, a diferencia del octosílabo en que está escrita la *Oda* de Lugones.

Estas opciones renovadoras de la poética kartuniana se condicen con las preocupaciones expuestas por la Nueva Dramaturgia: la representación, el logocentrismo, el uso de la metáfora, la referencialidad, entre otras. Las opciones que la Nueva Dramaturgia toma frente a esta problemáticas serán la deconstrucción, la no-representación, la no comunicabilidad, la ausencia de simbología y el desenmascaramiento de los recursos teatrales por medio de los cuales se construye una idea de “realidad”. Kartun, por su parte, optará como respuestas a esta problemáticas por la metáfora como dimensión profunda de la imagen, la imagen como interpretación de la realidad, el lenguaje como el medio de elaboración de las imágenes, y del teatro como una matriz de transformación del mundo.

La corriente nuevodramaturgica recibió fuertes críticas fundadas en una supuesta “apoliticidad” y ausencia de mirada crítica de la realidad. Kartun se distancia de esta posición y opta por poner en juego un recurso que les propio: el compromiso político. Es posible pensar también que la orientación que señalamos en un comienzo favoreció el trabajo con el realismo crítico, con el resurgimiento del peronismo en la figura de Néstor Kirchner⁸, se la misma que esté apoyando esta opción por la exposición de una dimensión política en sus obras. De este modo, si bien Kartun se aleja del realismo y se vincula con las problemáticas que la Nueva Dramaturgia impuso, a la vez, se distingue de ésta no sólo en reformulaciones estéticas que hace de esas problemáticas, sino en la concepción de la dimensión social del teatro. Nuevamente por medio de esta estrategia Kartun se mantiene en un espacio liminal, que lo vincula con la vanguardia estética, pero lo ancla en la retaguardia política que se ha reorganizado y vuelto a la vida social gracias a la gestión política del kirchnerismo.

El otro texto que pertenece a este período es *Ala de criados* (2008), en esta obra que también dirige y lleva escena el mismo Kartun, el autor regresa al trabajo con el realismo, pero anclado en un hecho histórico real: la semana trágica de 1919. Este será un realismo complejizado por estrategias perspectiva y modos de enunciación: todo lo que vemos es parte del relato que uno de los personajes, que ha escrito todo antes y ahora nos lo narra, recurso estético que permite la elaboración de una metáfora de la actividad del dramaturgo, el director y el actor teatral. Como si esto fuera poco, el texto complejiza explícitamente la función poética del lenguaje, estableciendo un enfrentamiento entre la verdad literal y la verdad metafórica. Así, se desarrollan dos conflictos simultáneos en los dos niveles de la escena: uno de orden estético y otro, que se refiere a las problemáticas político-sociales de la argentina a principio de siglo XX.

La meta-teatralidad se funde con la meta-poeticidad en *Ala de criados*, la preocupación por la representación se enfatiza en una defensa del realismo como estética, que introduce por medio de una estrategia metafórica problemáticas artísticas y políticas subyacentes. Si en *El niño argentino* la preocupación más evidente era formal y estética, en *Ala de criados* la preocupación social y política es predominante, pero está más íntimamente imbricada con la reflexión estética de lo que a primera vista se puede captar.

Los recursos intertextuales en *Ala de criados* se corresponde con estos niveles señalados y las isotopías que se presentan en cada uno de ellos respectivamente: para el tratamiento de la dimensión poética, opta por un trabajo de referencia intertextual con *La*

⁸ Véase “Mi pequeño homenaje a Néstor Kirchner” nota publicada en el diario Página12 el 28 de octubre 2010.

gaviota de Chejov; y para el nivel de discusión social y político, opta por el trabajo con la obra de Emile Zolá y especialmente con *Germinal*.

A partir de estas dos referencias, podemos pensar otro rasgo que es distintivo de esta nueva etapa: una configuración de un enunciatario erudito. Estas obras “esperan” un espectador que tenga una competencia singular para poder captar las dimensiones profundas que tiene la escena, si no se poseen los conocimientos de historia, literatura y teatro necesarios, se puede captar la dimensión superficial del texto, que es dinámica y muy entretenida por los recursos humorísticos que son utilizados que son un componente fundamental en todas las obras del autor, pero no se podrá abarcar la dimensión metafórica de la obra por completo.

Paralelamente, la configuración del enunciador también se modifica. Este enunciador nos muestra sus conocimientos de teatro, de historia, de literatura argentina y universal, sabe decir y sabe evaluar lo que expone. El simulacro del agente social que está expuesto en los textos, es un erudito conocedor y agudo pensador de la realidad argentina, altamente hábil en la construcción de textos y manipulación del lenguaje.

De este modo, creemos se puede ver de qué manera por medio de estas opciones estéticas Kartun se posiciona y realiza una defensa de sus dos principales recursos eficientes: el realismo y la escritura. Ante el avance la nueva estética y el recrudecimiento de la lucha por los recursos eficientes que habilitan una posición central en la red de relaciones teatrales porteña, Kartun opta por transformar su estética en consonancia con las nuevas preocupaciones u problemáticas que circulan en el campo (se “moderniza”). Mas, opta por diferenciarse de la Nueva Dramaturgia en el aspecto político, el uso del realismo y la escritura, ya que esos son los recursos que ha gestionado de manera eficiente para llegar al lugar en el que se encuentra hoy. La escritura, el realismo y la política son recursos que definen su identidad social en el campo y lo hacen visible ante los ojos de sus pares y del mundo.

Bibliografía

ANGENOT, Marc (1998) Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.

ARAN, Pampa: “Novelas argentinas sobre la dictadura. Dificultades y propuestas para su estudio” en Actas Congreso Celehis, Univ. Nac. de Mar del Plata, edición en CDR.

-----, “Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea” en Tópicos del Seminario, Núm. 21, enero-junio, 2009, pp. 119-141.

ARGÜELLO PITT, Cipriano y SUÁREZ JOFRÉ, Guadalupe (1999) “La dialéctica entre lo moderno y lo postmoderno en el teatro argentino de las últimas dos décadas”. En Cuadernos Escénicos 1, 30-33.

DUBATTI, Jorge (2006) Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III. Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación.

----- (2002) coord. El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.

IRAZABAL, Federico (2005) El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas). Buenos Aires, Biblos.

AISEMBERG, Alicia y LIBONATI, Adriana (2000): “La dramaturgia emergente en Buenos Aires (1990-2000)” en PELLETTIERI, Osvaldo (Editor) (2000): *Teatro argentino del 2000*. Buenos Aires, Galerna.

ARGÜELLO PITT, Cipriano (2005): “¿Dramaturgia del actor?” en *Escritura escénica emergente*. Ediciones DocumentA/Escénica.

BENVENISTE, Emile (1979): “El aparato formal de la enunciación” en *Problemas de lingüística general II*. México (3ª edc.) Siglo XXI.

CAMILLETTI, Gerardo (2004): “Incertidumbre en la teatralidad contemporánea. Algunos ejemplos” en *La Puerta FBA Revista de Arte y Diseño*.

CHARAUDEAU, Patrick (1995): “Un análisis lingüístico del discurso” en *Languages*, N° 17: *Le analyses du discours en France*. París, Larousse.

CHARAUDEAU, Patrick y MAINGUENEAU, Dominique (2005): *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires, Amorrortu.

DE MARINIS, Marco (2005): En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II. Buenos Aires, Galerna.

DÍAZ, Silvina y LIBONATI, Adriana (2008): “El paradigma posmoderno en el teatro emergente: de la desintegración a la resistencia” en PELLETTIERI, Osvaldo (Editor): *Perspectivas teóricas*. Buenos Aires, Galerna.

DUBATTI, Jorge (2002): *El teatro jeroglífico*. Buenos Aires, Atuel.

----- (2008): *Cartografía teatral*. Buenos Aires, Atuel.

DOSIO, Celia (2008): *El Caraja-Ji (primera parte) – Lo joven, la tradición y los años noventa*, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas, Col. Estudios de la Postdictadura.

PELLETTIERI, Osvaldo (1992): *El teatro argentino contemporáneo*. Buenos Aires, Galerna.

----- (1994): *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990): crisis, transición y cambio*. Buenos Aires, Galerna.

----- (1994): *El teatro argentino contemporáneo*. Buenos Aires, Galerna.

----- (1997): *Cien años de teatro argentino (1886-1990)*. Buenos Aires, Galerna.

----- (1997): *La puesta en escena en Buenos Aires*. Buenos Aires, Galerna.

----- (1997): *Perspectivas teatrales*. Buenos Aires, Galerna.

----- (1998): *El teatro y su crítica*. Buenos Aires, Galerna.

----- (1999): *Tradición, modernidad y posmodernidad*. Buenos Aires, Galerna.

----- (2000): *Teatro argentino del 2000*. Buenos Aires, Galerna.

TRASTOY, Beatriz (2004): "Ni poesía ni ciencia. Solamente crítica teatral" (2004) de Beatriz en PELLETTIERI, Osvaldo (Editor): *Reflexiones sobre el teatro*. Buenos Aires, Galerna.

----- (1991): “En torno a la renovación teatral argentina de los años '80” en *Latin american theatre review*, Spring 1991.

BOUDON, Raymond (1981): *La lógica de lo social*. Madrid, Ediciones Rialp.

BOURDIEU, Pierre (1988): *Cosas dichas*. Buenos Aires, Gedisa.

DE TORO, Fernando (2008): *Semiótica del teatro*. Buenos Aires, Galerna.

FILINICH, María Isabel (1997): *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. México, Plaza y Valdés.

----- (2006): *Escritos 1975-2005*. Buenos Aires, Colihue.

GIMÉNEZ, Gilberto: “La sociología de Pierre Bourdieu” disponible online <http://www.paginasprodigy.com/peimber/BOURDIEU.pdf>

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1997): *La enunciación*. Buenos Aires, Edicial.

MAESTRO, Jesús (2004): Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral en *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin*

America, Volume 81.

MOZEJKO, Danuta Teresa (1994): *La manipulación en el relato indigenista*. Buenos Aires, Edicial.

MOZEJKO, Danuta Teresa y Ricardo Lionel Costa (2002): *Lugares del decir I. Competencia social y estrategias discursivas*, Rosario, Homo Sapiens.

----- (2007): *Lugares del decir II. Competencia social y estrategias discursivas*, Rosario, Homo Sapiens.

----- (2010): *Gestión de las prácticas: opciones discursivas*. Rosario, Homo Sapiens.

OLIVERAS, Elena (2009): *La metáfora en el arte*. Buenos Aires, Emece.

PAVIS, Patrice (1998): *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética semiología*. Barcelona, Paidós.

UBERSFELD, Anne (1989): *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra.

----- (2002): *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires, Galerna.

VERÓN, Eliseo (1993): *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa.

WEBER, Max (1969): *Economía y Sociedad*. México, F.C.E.